



El beso de la muerte

Romà Gubern

Ara anem al capítol de la violència, la crueltat. Un component típic i clàssic del cinema negre, que ha tingut tractaments diferenciats. Dic això perquè la censura o l'autocensura americana dels estudis, ha variat de criteris. Va ser relativament permissiva abans de l'entrada del Codi Hays en vigor des de l'any 1934, tot i que moltes pel·lícules de gàngsters a partir dels anys trenta, la mort era assenyalada el·lípticament amb l'ombra del gàngster que queia reflectida sobre la paret, o les cames que es doblegaven... per tant, hi ha hagut una evolució d'acord amb la distinta permissivitat censora. Aquí veurem una selecció que començarà amb *Scarface*, el títol clàssic de Howard Hawks, en què hi ha una escena realment prodigiosa.

A *Scarface* mai es veu una mort íntegrament en pantalla; sempre a través de l'ombra o les cames. Hi ha una escena a la sala de bitlles on hi ha la mort i la metàfora de la mort, en forma d'una bitla que cau –d'una mort que hem entrevist-. Veurem també el final de *Public enemy* de William Wellman, una escena que a la seva època

va ser –a les dues les he vistes quan es varen estrenar- una seqüència d'*El beso de la muerte* de Henry Hathaway, de crueltat envers una dona paralítica, que en l'època semblava gairebé insuportable. Veurem una seqüència mítica de *Los sobornados* de Fritz Lang, i finalment veurem el tremendisme de Tarantino en un moment de *Pulp fiction*, en què hi ha hagut un tractament explícit.

Començem pel tros prodigiós de la mort a la sala de bitlles d'*Scarface*. *Public enemy* té interès per diverses qüestions. És una pel·lícula del 1931, per tant és bastant matinera, primirencia; té interès per dues qüestions per mi. Primer, perquè el gàngster ja no és italià, és anglosaxó: Tom Powers. El tradicional era italià, italoamericana, era Al Capone, Toni Camonte... La segona és que, al principi de la pel·lícula se'ns mostra la vida als suburbis de la gran ciutat, les arrels de la delinqüència; no comença amb el personatge dolent perquè és dolent sinó que ens explica les dificultats de la vida allà, precària, difícil... Intenta presentar amb cert realisme, les arrels socials del gangsterisme. És la pel·lícula que va consagrar Ja-

mes Cagney com a gàngster. A l'escena que hem vist, la mare rep un misatge dient: "avui el teu fill tornarà", i torna en forma de cadàver, com una mòmia.

Aquestes pel·lícules, totes elles portaven per precaució –en el cas d'*Scarface*, sembla ser que van obligar a posar-ho- un escrit moralista, al final o al principi dient "...aquesta xacra nacional s'ha de combatre...", que naturalment quan va entrar en vigor el Codi Hays, això es va incrementar.

Anem a veure una escena d'*El beso de la muerte* del 1947, amb Richard Widmark, que feia papers de gàngster molt neuròtic, amb un riure molt estereotipat, que a l'època semblava d'una violència insuperable. Una novetat relativa d'aquesta pel·lícula era que la víctima era una dona.

Habitualment al cinema de gàngsters que és molt masculí, entre comeses, són lluites entre homes que es maten entre ells; però fer d'una dona paralítica la víctima era estrany el 1947. però, efectivament les dones es van anar obrint camí com a víctimes directes del cine negre. I veurem un altre cas famós d'una escena també mítica

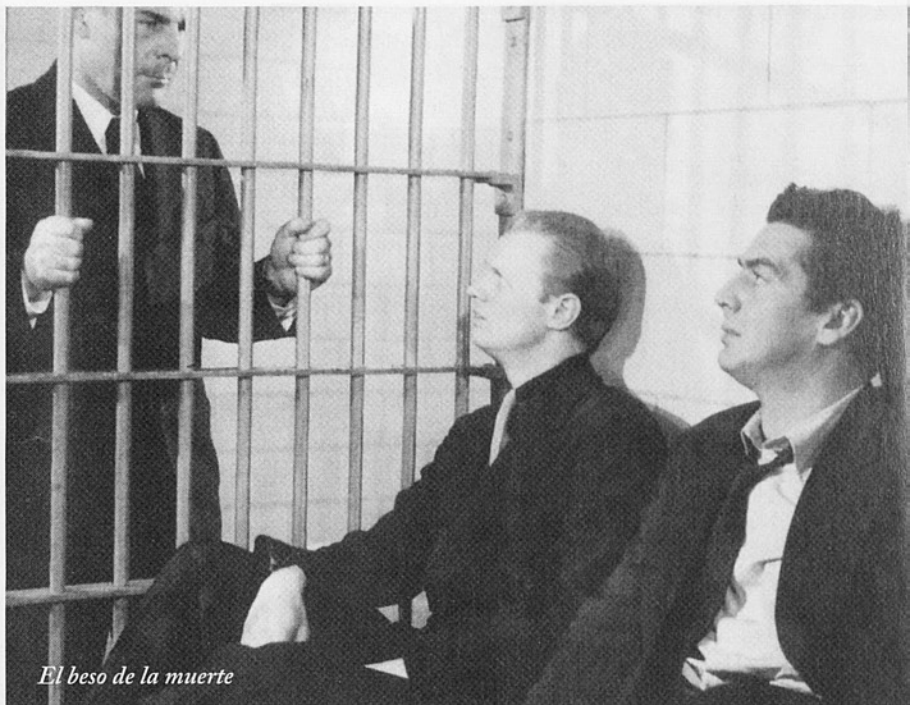
de la pel·lícula *Los sobornados* del 1953, que està a totes les antologies de crueltat envers una dona, amb Gloria Graham amb un jove Lee Marvin.

És un tros curiós, perquè jo l'he vist moltes vegades i sempre la recordo com si es veiés que li tira l'aigua bullent a la cara. Perquè la memòria treballa, no és passiva, és activa; memòria selectiva. I no és veu mai que la hi tiri. Hi ha una el·lipsi, però la memòria omple els forats narratius de les pel·lícules. Passa molt sobretot amb les d'amor, amb les eròtiques; recordem molt sovint més del que hem vist. Tenim tendència a omplir.

I de fet, el cine pornogràfic és fruit del cine eròtic, de les escenes eròtiques mai vistes. El porno és un cinema compensatori dels forats narratius amb els quals se'ns castiga al cinema convencional, que quan la parella es donen un gran petó apassionat, hi ha un fos en negre. El cinema porno compensa -amb escreixos que es diu- del que passa després d'aquest fos en negre, que no hem vist.

Hem vist cadàvers, hem vist morts, però no hem vist sang. En part perquè és blanc i negre; la sang no està tan clara. De fet s'ha dit alguna vegada que a la Guerra del Vietnam, Estats Units es va haver de retirar, primer perquè la televisió ficava a les cases les imatges de la tragèdia i segon perquè va coincidir amb el pas del blanc i negre al color, i per tant ja es podia discriminar el que era fang i el que era sang.

La següent escena, és de *Pulp fiction* de Tarantino, que marca una diferen-



El beso de la muerte

cia de tractament. Primer perquè apareix la sang amb un gran protagonisme, i segon perquè hi ha una tendència morbosa, que no era a *Scarface* -si en el cas de la violència amb les dones-, però no era sanguínia. I en canvi ara veurem una escena molt simple, no massa espectacular, però amb tractament tremendista.

Ara passarem un altre capítol -i celebri que hagueu vist fa poc *Perdición*-. El tema de la dona fatal, la *femme fatale*. És un ingredient fonamental en el gèn-

nere; de fet, avui veureu a *Retorno al pasado*, una extraordinària *femme fatale*.

L'aparició de Barbara Stanwyck a *Perdición* i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui. En la presentació, primer ella està més alta que ell, que entra a la casa del matrimoni. Surt de la banyera amb una tovallola. Està dominant. Però després, quan es vesteix, la càmera el que segueix són les cames de l'actriu i veiem la cadeneteta que porta.

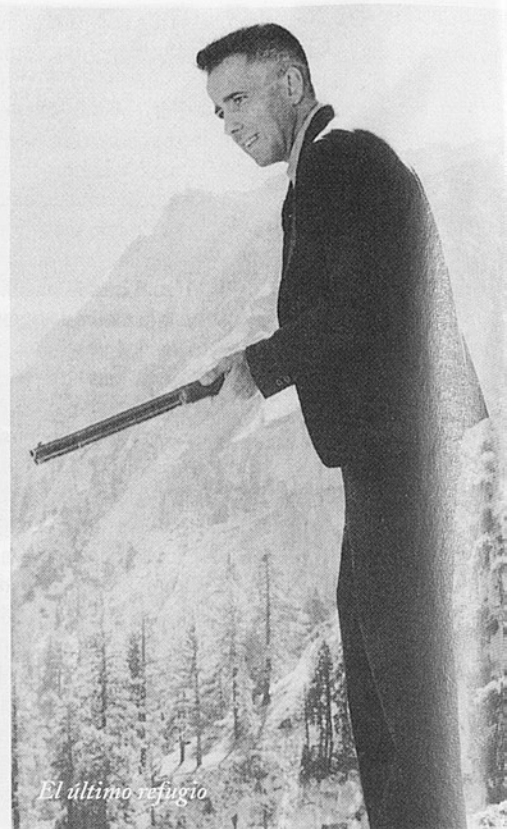
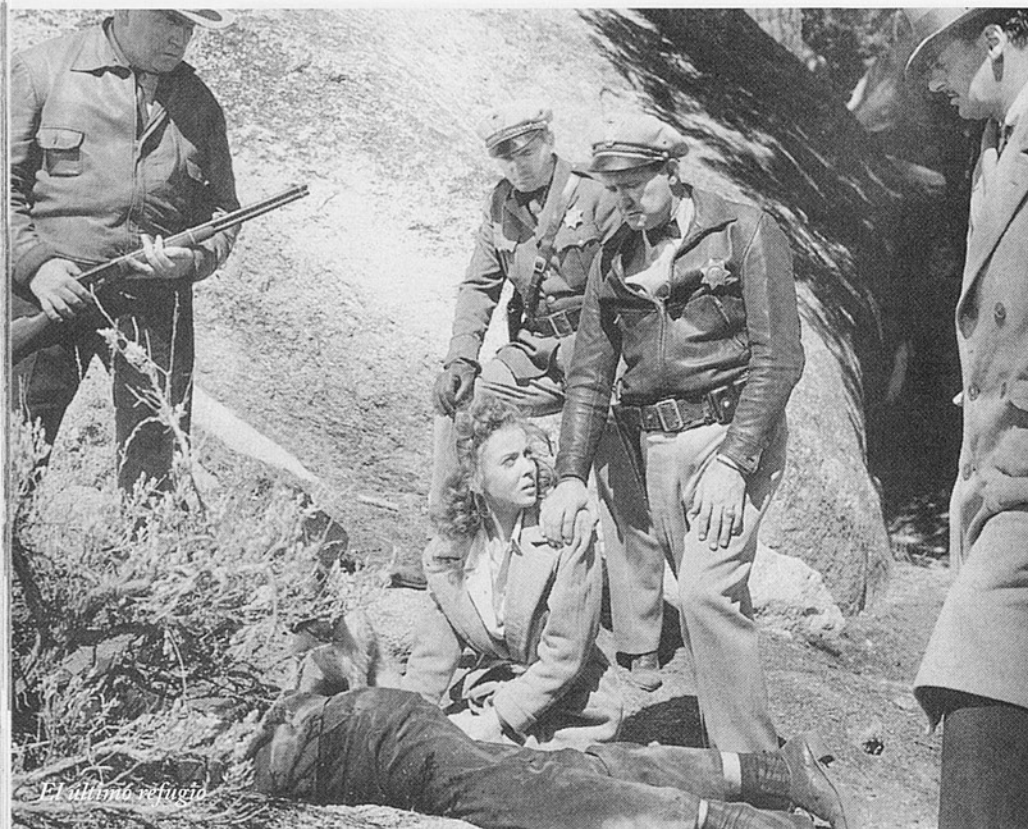
De manera que la presentació d'aquesta dona fatal és formalment esplèndida. Fixau-vos en la seva ombra projectada, que connota la perversitat del personatge.

Si recordau *El ángel azul* de Von Sternberg, la primera de Marlene Dietrich i Emil Jannings, que també és molt semblant, amb una escala. Ella està a la part de dalt, hi ha un joc molt divertit perquè tira unes bragues i li cauen a sobre d'ell.

Volia comentar que les escales tenen molt interès -i en la història del cinema han jugat un paper important-, per dues raons. La primera, perquè l'estructura de l'escala permet trencar la llum i per tant té una fotogènia. Com al *Potempkin*, les



A El último refugio de Raoul Walsh es recupera primer, la comunió amb la natura de Bogart, que va a morir al pic més alt d'Estats Units aprop del cel. El gos, l'element de comunicació entre les dues persones que s'estimen



escales són fotogràfiques. I la segona és que té un simbolisme inherent. El cinema alemany està fet d'escales, amb tot un simbolisme del superior-inferior, autoritat: dominant-dominat, conscient-inconscient, cel-infern. Hi ha un joc de bipolaritat.

A *El ángel azul* veiem també les cames de l'actriu: ella es treu les bragues i les llença, en un arradoniment del simbolisme sexual de l'escena.

I per acabar, ho farem amb el personatge del *bad good boy*, d'aquesta ambigüitat del dolent perquè és bo. És *bad* perquè és *good*, és rebel perquè és pur, és *outsider* perquè no es vol deixar atrapar per les regles socials. Ambigüitat que estimula la simpatia de l'espectador.

Passarem al desenllaç de la pel·lícula – que és una mica modèlica també que és *El último refugio* de Raoul Walsh, amb guió de John Huston, perquè té diverses coses interessants. Bogart és perseguit, acorralat fins a la muntanya més alta dels Estats Units, el punt que està més aprop del cel –metàfora-. Hi ha un moment, que dura un segon o segon i mig, en què quan surt el sol, ell, Bogart, s'aixeca d'entre les roques –estava en-

voltat per la policia- hi ha un moment en què Walsh fa coincidir el cap amb l'aurèola del sol al darrere, com Sant Humphrey Bogart. La composició no és innocent, no és casual. Evidentment, poc després d'aquest pla, és assassinat, és víctima d'un tret traïdor per l'esquena quan intenta ajudar un gos. De manera que aquest final, en termes plàstics, en termes visuals, plasma perfectament aquesta ambigüitat, aquesta contradicció del *bad good boy*. Aquesta escena és interessant perquè hi ha molts elements simbòlics. És curiós, perquè el cinema americà d'aquesta època –el cinema mut, feia servir molt sovint els símbols, Griffith per exemple- als anys quaranta havia perdut gran part d'aquest component simbòlic.

Però aquí es recupera primer, la comunió amb la natura de Bogart, que va a morir al pic més alt d'Estats Units a prop del cel. El gos, l'element de comunicació entre les dues persones que s'estimen. Mary –Ida Lupino, actriu i directora-, que és també el responsable final de la mort, de Bogart. I finalment, el tret per l'esquena, la mort traïdora en el codis tradicionals.

Per tant hi ha tot un simbolisme que s'havia anat perdent amb el cinema sonor, que aquí Raoul Walsh recupera, posant en contacte la natura i el món urbà en un joc molt interessant.

Escena, doncs, terriblement gràfica sobre les ambigüitats morals del cinema negre.

Tota aquesta relectura de la psicologia de Freud, permet veure que el *bad good boy* no és més que un fruit d'aquesta complexitat humana que ell va descobrir i que algunes revistes americanes dels anys quaranta van fer popular a través de revistes com *Readers Digest*.

Per acabar, comentaré una mica *Retorno al pasado* –que és la pel·lícula que s'exibirà avui-. És l'obra d'un director extraordinari: Jacques Tourneur, que durant molts anys havia estat una mica oblidat. Era fill d'un director francès que va treballar als Estats Units: Maurice Tourneur, un director molt sofisticat per altra banda.

Jacques Tourneur tenia pel·lícules clàssiques del cine de terror, com *La mujer pantera* o *Yo anduve con un zombie* –un migmetratge, d'una hora de durada-, molt poètica, romàntica.

Los sobornados



Retorno al pasado és una peça clàssica de l'any 1947 de la RKO, en què tenim com a mínim, jo ho he comptat, cinc elements característics del cinema negre. Primer, és una adaptació d'una novel·la negra, com moltes –un percentatge altíssim vénen de novel·les adaptades–. En aquest cas, va ser el mateix novel·lista

Geoffrey Homer a partir de la seva obra *Eleven mi horca*, va ser autor de la versió literària de la pel·lícula.

Un altre tema característic és l'encàrrec que rep el detectiu privat: ha de trobar una dona que va disparar i va robar un gàngster. Però si recordeu *El halcón maltés* del 1941, comença amb

un encàrrec. Aquesta pel·lícula torna a aquest model.

Tercer element característic: la dona fatal, la Jane Greer, que finalment troba a Mèxic. La seva aparició és a través d'un pla prodigiós quan entra per la porta d'un bar... i lògicament el detectiu queda fascinat per la dona.

Los sobornados



L'aparició de Barbara Stanwyck a Perdicón i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui



Perdicón

Hi ha un altre cas molt interessant, com és *Laura*, d'Otto Preminger; que jo penso que és l'única pel·lícula que ha tractat un tema molt interessant i molt contemporani –més que quan es va fer la pel·lícula–, que és el tema de la *iconofília*, enamorar-se de les imatges. Avui dia amb la informació publicitària que tenim per la tele, la gent s'enamora de les imatges; no dic de les models o pre-

sentadors i presentadores que apareixen a la pantalla, dic de les imatges, no de les persones –d'una model, de la de Claudia Shiffer-. Dana Andrews és el detectiu, ha desaparegut una dona, se suposa que l'han matada; va a l'apartament d'aquesta dona, on hi ha un quadre, un retrat seu a la paret de la meravellosa Gene Tierney i s'enamora d'aquesta imatge.

També a *Retorno al pasado* hi ha aquest enamorament de la dona que esdevé l'objecte de recerca. I també en aquest cas, com en tantes pel·lícules negres, hi ha un contrast de la *femme fatale* i la noia innocent, la políticament correcta. També té un tema molt típic com és la confrontació del passat i el present –en general del melodrama: *Casablanca*, *Gilda*, *Rebecca*, tres grans títols dels anys quaranta– és el tema comú.

Aquí començam al present, però hi ha un *flashback* que ho barreja –com *Perdición*–.

I finalment, el tractament fotogràfic de Nicholas Musuraca, fotografia brillantíssima en l'ús del clarobscur, de l'ombra, de les llums inquietants. Per tant, jo penso que és una obra mestra absoluta d'una variant del cinema negre, que jo anomenaria poètic. El cine negre és com un piano que té moltes tecles, i per tant, hi ha molts registres. Però una de les vessants del cinema negre és el que jo anomenaria cinema negre poètic. Aquesta pel·lícula, juntament amb una altra amb la qual té punts de contacte, *Forajidos* de Robert Siodmak. Les mirades fan explotar les passions interiors dels personatges. ■



Perdicón